

Diablotexto *Digital*



Posmemoria y retrato.

El papel de la fotografía infantil en la reconstrucción identitaria de la poesía española de posguerra: Antonio Martínez Sarrión, María Victoria Atencia y Guadalupe Grande

Postmemory and Portraiture.

The Role of Photography of Children in the Reconstruction of Identity in Postwar Spanish Poetry: Antonio Martínez Sarrión, María Victoria Atencia and Guadalupe Grande

MARÍA EMA LLORENTE

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES
Y CIENCIAS SOCIALES (IIHCS)**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS (UAEM)

emmall@uaem.mx

<http://orcid.org/0000-0001-8092-9837>

Fecha de recepción: 15 de abril de 2023

Fecha de aceptación: 24 de octubre de 2023

Diablotexto Digital 14 (diciembre 2023), 205-230

DOI: 10.7203/diablotexto.14.26490

ISSN: 2530-2337



Resumen: El presente artículo se centra en el análisis de composiciones poéticas de posguerra —Antonio Martínez Sarrión, María Victoria Atencia y Guadalupe Grande— que utilizan fotografías infantiles como punto de partida de la reconstrucción de la historia familiar y la identidad individual. Para ello, se adopta el concepto de posmemoria acuñado por Marianne Hirsh (1992), del que se destacan tres aspectos fundamentales: la idea de la ruptura familiar y la repercusión del trauma en los hijos de las víctimas; la contemplación de las fotografías como desplazamiento espacial y temporal; y la identificación no solo intergeneracional (vertical), sino también intrageneracional (horizontal), que da lugar a una memoria proyectiva o afiliativa.

Palabras clave: posmemoria; identidad; guerra civil; trauma; fotografía infantil; memoria afiliativa

Abstract: This article focuses on the analysis of postwar poetic compositions —Antonio Martínez Sarrión, María Victoria Atencia and Guadalupe Grande— that use photographs of children as a starting point for the reconstruction of family history and individual identity. To this end, the concept of post-memory is adopted, as coined by Marianne Hirsh (1992), highlighting three fundamental aspects: the idea of family breakup and the repercussions of trauma on the children of victims; the observation of photographs as spatial and temporal displacement; and the identification not only intergenerational (vertical), but also intragenerational (horizontal), which gives rise to a projective or affiliative memory.

Key words: postmemory; identity; civil war; trauma; children's photography; affiliative memory



Introducción

Las alusiones a la fotografía son frecuentes en la poesía española de posguerra¹, una poesía marcada inevitablemente por el conflicto de la guerra civil y por las consecuencias que este conflicto tuvo en las relaciones que se establecieron entre la generación de los participantes y sus descendientes, tal como analiza el reciente estudio de José Jurado Morales (2021). En este contexto, y en una poesía influida por los cuestionamientos de identidad de sus autores y su necesidad de indagar en su historia y sus orígenes, las fotografías colaboran en los procesos memorísticos de recuperación y reelaboración de un pasado traumático. La guerra establece un límite, un antes y un después en la vida y la historia tanto nacional como familiar e individual. Desde un presente marcado ya por el transcurso de la guerra y sus efectos, en muchos de estos poemas se rememora con nostalgia ese pasado anterior, libre de esos “desastres / que aún tienen que llegar” que se mencionan en un poema de Carlos Pujol (Ansón, 2002: 137)². Poemas como “Mestizaje”, de José Manuel Caballero Bonald (Ansón, 2002: 135); “Contrayentes” e “Imágenes de posguerra”, de Antonio Mesa Toré (Mesa, 1998: 19 y Cano, 2002: 303, respectivamente); “Años sesenta”, de Luis Muñoz (Lafarque y Mesa, 2010: 273) y “La lección del álbum”, de Gabriel Insausti (2004: 13), que se centra, como muchos otros, en la descripción del retrato de bodas de sus padres, realizan una recreación de ese relato familiar que antecede a los autores, como forma de reconstrucción memorística³. Se constata así el

¹ La abundancia de esta relación entre fotografía y poesía puede comprobarse en la existencia de numerosas antologías y recopilaciones dedicadas a este tema, como, por ejemplo, la realizada por Antonio Ansón para la revista *Riff Raff* en el dossier “Foto & Poesía”, de 2002, y la de la revista *Litoral* en su monográfico “Escribir la luz. Fotografía & Literatura”, de 2010, coordinado por Antonio Lafarque y José Antonio Mesa Toré. Sobre estas relaciones, y además de los ya citados, puede consultarse el texto de María Ema Llorente (2014).

² En el texto de Pujol, el hablante del poema, conocedor de los hechos y el desarrollo de la historia, contrapone la paz del momento que rodea la fotografía de sus padres, anterior a la guerra civil, y los acontecimientos que tuvieron lugar después: “Muchos años descansan en el gris / de esta fotografía, duerme el tiempo / soñando con desastres / que aún tienen que llegar, aunque se anuncian / en las miradas quietas / de los que perduráis hechos de sombra. / Hay una extraña paz en el pasado / que ya nada perturba” (Ansón, 2002: 137).

³ Los poemas que hacen alusión a las fotografías y retratos de los padres y familiares en un contexto positivo y esperanzado, previo a la guerra civil, son numerosos en la poesía española contemporánea. Estas menciones pueden verse como parte de ese proceso de reelaboración del pasado individual y colectivo que estos autores llevan a cabo a través de la escritura. En el poema mencionado, “La lección del álbum”, por ejemplo, el hablante va pasando revista a las personas que aparecen en la fotografía que contempla, cuyos rostros y nombres le resultan



marcado carácter autobiográfico señalado para esta poesía, como resulta por otro lado frecuente en los trabajos artísticos de segundas generaciones de conflictos. Laia Quílez alude a esta idea con relación a los géneros narrativos de la posmemoria, haciendo unas afirmaciones que considero que se pueden aplicar también a estos textos poéticos:

es habitual que, en lo que a géneros narrativos se refiere, éstos pertenezcan a terrenos marcadamente autorreferenciales, como pueden ser los de la autobiografía, el retrato familiar, la autoficción o la metaficción, todas ellas escrituras en las que el autor enfatiza de modo más o menos explícito el proceso creativo y, en consecuencia, las relaciones que se establecen entre la realidad y la ficción, entre el recuerdo y el olvido (2014: 70).

Otros poemas, sin embargo, entre los que se encuentran “Retrato de mi padre”, de Andrés Trapiello (Lafarque y Mesa, 2010: 230) o el poema de Carlos Pujol aludido arriba —“*Muchos años descansan en el gris*”— (Ansón, 2002: 137), hacen referencia a fotografías que muestran el cambio provocado por la guerra con relación a esos momentos idílicos anteriores. El relato familiar se ha visto truncado; su historia está, como la historia nacional, plagada de ausencias, de huecos, de vacíos, y los poemas se muestran en muchos casos como un intento de reconstruir verbalmente ese relato fragmentario e incompleto, algo que estos autores realizan con el apoyo de los recursos visuales que proporciona la fotografía:

los descendientes de aquellos que han vivido los sucesos traumáticos, y en el caso de la Guerra Civil todos lo somos en cierto modo, han (hemos) heredado, junto a unas pocas imágenes de la familia una pobreza que nos recuerda a esa de la que nos hablaba Benjamin (2007) una pobreza “del todo nueva”, pobreza en experiencia, en narración, en saberes transmitidos. Una pobreza inquietante tras la cual no deja de planear lo desconocido, aquello que en términos espectrales, fantasmáticos, tememos ver regresar y ante la cual el refugio en lo conocido parece un buen antídoto (Alonso, 2016: 51).

familiares y en los que se reconoce: “reconozco / los rostros vagamente familiares / y empiezo a enumerar muy quedamente / quién sabe qué aventuras, qué negocios, / (...) / mientras murmuro / los nombres de unos seres ya lejanos” (Insausti, 2004: 73). En otros poemas se alude también a esta pareja de progenitores que proporciona, como se verá más adelante, un anclaje en la historia personal y familiar de los descendientes. Es el caso del poema “Imágenes de posguerra”, de José Antonio Mesa Toré: “Míralos en el tiempo, en el capricho / de ese fondo oriental de cartón piedra / que finge el señorío de la Alhambra. / Bajo velo y turbante se adivina / el hechizo reciente de su boda. / Ese retrato era para un niño / el cromo más querido, la sospecha / de que existía lejos de su sombra / un país luminoso como un sueño” (Cano, [2001] 2002: 303).



La guerra civil se combina además, en otros poemas, con alusiones a las guerras europeas, que sirven de telón de fondo a estas composiciones y permiten acercamientos más amplios y abarcadores. Es el caso de los poemas que voy a analizar: “Viejo estudio de fotógrafo”, de Antonio Martínez Sarrión; “Joven en bicicleta” y “La niña”, de María Vitoria Atencia; y el videopoema “Jarrón y tempestad”, de Guadalupe Grande. Los dos primeros autores, Antonio Martínez Sarrión (Albacete, 1939-Madrid, 2021) y María Victoria Atencia (Málaga, 1931), pertenecen a la generación de descendientes de los que vivieron directamente el conflicto bélico o segunda generación, mientras que Guadalupe Grande (Madrid, 1965-2021) pertenece a la generación de los nietos o tercera generación. Además de las alusiones a los conflictos internacionales, las composiciones de los tres autores coinciden en el uso de fotografías infantiles, tanto propias como ajenas, como punto de partida de los distintos intentos de reconstrucción del relato personal y familiar que realizan los textos. Estos poemas pueden verse como tentativas de elaboración de un autorretrato de sus autores, algo que sin embargo solo se realiza de forma parcial, fragmentada e incompleta, debido a las distintas veladuras —tanto metafóricas como reales y materiales— que se interponen entre los hechos, su vivencia o su experiencia y su rememoración. Se trata, como ya ha sido señalado, de unos autorretratos que resultan, en rigor, imposibles, al menos según el significado convencional del término, puesto que están distorsionados por distintos tipos de distancias y por las dificultades que entraña la misma noción de identidad en la época posmoderna (Quílez, 2014: 70), idea sobre la que se insistirá al final de este trabajo.

Tanto la distancia real que guardan estos autores con los conflictos bélicos a los que hacen referencia como las distintas mediaciones señaladas —de la subjetividad, de los medios utilizados, de la memoria— permiten relacionar estos poemas con el concepto de posmemoria acuñado por Marianne Hirsh en 1992, entendida como “memoria de recuerdos ajenos”⁴. Según esta

⁴ Marianne Hirsch alude al término *posmemoria* por primera vez en 1992 y lo describe como la memoria: “of the child of the survivor whose life is dominated by memories of what preceded



idea, las composiciones poéticas de estos autores pueden entenderse como “estructuras artísticas mediadas”, que más que transmitir una serie de contenidos, los reelaboran (Hirsch, 2015: 23). Estas estructuras, que se utilizan como forma de llegar a ese pasado al que no se puede acceder directamente, son una forma de reparar los vínculos con ese tiempo anterior, que se han visto alterados o afectados por la presencia de discontinuidades en el paso de la memoria individual a la colectiva debido a alguna catástrofe (Hirsch, 2015: 25). La catástrofe o el trauma al que estos autores se enfrentan lo constituye en este caso no solo el conflicto bélico de la guerra civil vivida por sus padres y familiares, sino, especialmente, las distintas formas de silenciamiento que tuvieron lugar durante la posguerra, lo que provoca una ausencia de relato que resulta traumática tanto para las generaciones afectadas de forma directa como para sus descendientes, que heredan una historia y una memoria parcial, fragmentada y llena de vacíos.

De la propuesta de Hirsch me interesa detenerme en tres aspectos que aparecen en las composiciones de los tres autores mencionados: 1) la idea de la ruptura familiar y la repercusión del trauma en los hijos de las víctimas; 2) la contemplación de las fotografías como viaje al pasado, que desarrolla esa “fantasía del regreso” a la que alude la autora; y 3) la identificación no solo intergeneracional (vertical) de los hijos con los padres, en el contexto de una

his/her birth” (1992: 8). La autora desarrolla esta idea en su estudio posterior de 1997, donde la define de la siguiente manera: “Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated (1997: 22). Por su parte, Beatriz Violi recupera y traduce algunos aspectos de este concepto de la página web de la autora (<http://www.postmemory.net>) y los enuncia de esta forma: “la relación que la generación sucesiva (*generation after*) mantiene con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación precedente y con experiencias que puede “recordar” sólo por medio de las historias, imágenes y comportamientos entre los cuales creció. [...] estas experiencias fueron transmitidas de un modo tan profundo y emotivo que parecen constituirse con todo derecho en parte de la propia memoria. [...] la conexión de la posmemoria con el pasado no está mediada por el recuerdo sino por la imaginación, la proyección y la creación. Crecer con memorias opresivas heredadas, ser dominados por relatos que preceden la propia historia y la propia consciencia significa correr el riesgo de que nuestra propia vida se vea “desarticulada” e incluso vaciada por la de nuestros predecesores. La historia personal se construye pues, aunque de manera indirecta, a partir de los fragmentos traumáticos de acontecimientos que siguen desafiando la reconstrucción narrativa y exceden la comprensión. Estos sucesos ocurrieron en el pasado, pero sus efectos continúan en el presente (2020: 14).



misma familia, sino también *intrageneracional* (horizontal), que permite que los individuos se identifiquen con la posición del hijo de supervivientes de familias distintas a las suyas (Hirsch, 2015: 62).

En relación con el primer aspecto, puede decirse que el tema de la ruptura familiar y la transmisión intergeneracional del trauma es el tema central que aparece de una u otra forma en muchas de las composiciones artísticas de posguerra. En el caso de los autores españoles, uno de los factores o elementos traumáticos es la ausencia de algunos de sus familiares, afectados directamente por los sucesos históricos. Las generaciones siguientes no han vivido el conflicto, pero heredan unos padres y unas familias ausentes o mutiladas, tanto literal como metafóricamente; heredan el dolor y el trauma de sus padres o personas cercanas con las que tienen que convivir en sus años infantiles, lo que les impide tener unas infancias plenas, satisfactorias y felices, y les priva también de un relato completo de su historia familiar. Este relato se transmite lleno de episodios dolorosos y de vacíos, silencios y huecos, tal como señala Hirsch:

Los hijos de los que se vieron directamente afectados por un trauma colectivo heredan un pasado horrible, desconocido e incognoscible de unos padres cuya supervivencia es casual. La literatura, el arte, las autobiografías y los testimonios de la segunda generación responden a la tentativa de representar los efectos duraderos de lo que significa convivir íntimamente con la pena, la depresión y disociación que padecen los supervivientes de un inmenso trauma histórico. Los hijos de supervivientes viven marcados por la confusión y la responsabilidad que sintieron de niños, por su deseo de reparación y la conciencia de que su propia existencia, es, tal vez, una forma de compensación de una pérdida atroz. La pérdida de la familia, del hogar, del sentido de pertenencia y de seguridad en el mundo “sangran” generación tras generación (2015: 59).

El caso más evidente en este sentido lo constituye el de Guadalupe Grande, cuyo abuelo, el pintor Lorenzo Aguirre, fue asesinado en Madrid en la cárcel de Porlier en 1942, mientras la familia esperaba el barco que les permitiera exiliarse a Venezuela al finalizar la guerra civil. Las alusiones al barco y al viaje truncado aparecen en varias composiciones de la autora como, por ejemplo, “La huida”, perteneciente a *El libro de Lilit* (1996), “Calle de la caridad”, de *La llave de niebla* (2003), y también en el videopoema “Jarrón y Tempestad” que se



comentará más adelante⁵. Además de esto, en las fotografías a las que aluden estos tres autores aparecen figuras de niños solos, sin la presencia de sus padres o familiares. En los dos últimos casos, de forma especial, una mirada más amplia permite constatar un cierto intento de reconstruir un relato familiar mutilado mediante la adopción de figuras familiares vicarias, con las que se intenta dotar a los niños de las fotografías de una leyenda familiar más completa.

En relación con el segundo aspecto, la rememoración como viaje y la estética o la fantasía del regreso, resulta importante en los poemas de estos tres autores la idea del desplazamiento, tanto temporal como espacial. La rememoración se realiza siempre desde un momento presente, que es el de la vida adulta, desde el que los sujetos se desplazan y contemplan la versión infantil de sí mismos. Los desplazamientos pueden ampliarse para abarcar incluso años y circunstancias previas a su nacimiento. En los tres casos, además, este desplazamiento temporal incluye también un desplazamiento espacial, que amplía el foco de observación para dejar ver otros contextos y otras geografías. El poema de Antonio Martínez Sarrión compara, como se analiza más abajo, la figura infantil del autor, que aparece en una fotografía, con los interrogatorios y fusilamientos que estaban ocurriendo en esa misma época en otros lugares de Europa; María Victoria Atencia utiliza para su reconstrucción autobiográfica fotografías alemanas de principios de siglo XX; y Guadalupe Grande, por su parte, cuya composición adopta la metáfora del tren en marcha para transmitir esa idea de rememoración o viaje al pasado, combina y manipula en su

⁵ Las ideas del viaje fracasado y la huida imposible aparecen en la poesía de esta autora de manera recurrente. En el poema “La huida” estas ideas se identifican con el naufragio y con la pérdida de identidad: “Pero huir es un naufragio / y tu rostro un puñado de sal / disuelto en el transcurso de las horas” (2016: 20); en “Centro comercial” se alude al barco que esperaba su familia para exiliarse y que nunca llegó: “He venido a comprar el barco en que debieron embarcar para continuar mirando el mundo y que terminó encallado en esta casa” (2003: 26), episodio que también se recrea en “Jarrón y tempestad”, texto que sirve de base al videopoema que se analiza aquí y que recupera la sensación de decepción y espera infructuosa de los anteriores: “tal vez las letras en ese jarrón de flores. Atraviesen el sueño del barco perdido. Hasta el puerto todo carcasa en su comienzo marino. (...) Como barco de papel ante la tempestad de las maderas” (López Vilar, 2016: 121-122).



videopoema fotografías italianas encontradas durante su estancia en Roma, en muchas de las cuales aparece insinuado el tema de la guerra.

Todos estos elementos enlazan con la siguiente idea que destaco de la propuesta de Hirsch, la de la memoria afiliativa y la proyección. Además de la memoria intergeneracional familiar, que es la que se intenta reconstruir en estos textos de una manera más inmediata, puede hablarse también en ellos de una memoria horizontal o *intrageneracional*, que permite superar las barreras o las fronteras geográficas y propiciar una identificación con individuos de otros países, víctimas y descendientes de otras guerras distintas a la española. Los tres autores utilizan o aluden a fotografías ajenas, sobre las que se proyectan sentimientos y emociones personales y particulares. Se trata de un uso y una manipulación de los materiales que es propia de la posmemoria y que permite también acercarse y distanciarse simultáneamente al trauma a través de la creación de lenguajes artísticos que descansan en los códigos conocidos y seguros de las fotografías familiares y las fotografías comunes, culturales y sociales:

Los hijos y nietos de quienes sufrieron un horror totalitario del que todavía conservan cicatrices abiertas trabajan artísticamente las imágenes familiares y las imágenes y documentos de archivo que han heredado precisamente para imprimir en ellas su subjetividad, para transformarlas en un lenguaje nuevo y personal que les permita, en definitiva, decir el pasado sin caer en el automatismo acrítico ni en el olvido (Quílez, 2014: 72).

Las fotografías, como señala Hirsch, se convierten así en pantallas, en espacios de proyección, aproximación y protección (2015: 65). Este trabajo de proyección y afiliación con los individuos fotografiados se facilita además por el hecho de tratarse en estos casos de fotografías infantiles, que son las que más incitan a proyectar la subjetividad de quien las contempla y provocar en el espectador una mirada afiliativa e identificatoria. Por esta razón se revelan como imágenes predilectas en procesos de memoria y reconstrucción identitaria como los presentes:

Desde el punto de vista cultural, al final del siglo XX y principios del XXI, la figura del “niño” no es sino la construcción de un adulto, el sitio de la fantasía, el miedo y el deseo



del adulto [...]. Menos individualizados, menos caracterizados por las particularidades de la identidad, los niños dan pie, además, a múltiples proyecciones, y se prestan a la universalización (Hirsch, [2012] 2015: 218-219).

Esta mirada y esta identificación con la figura del niño víctima es la que permite aludir a esa búsqueda del retrato o el autorretrato en los textos, pues al hablar de los otros se está hablando también de uno mismo. Sin embargo, como ya se adelantó, estos autorretratos resultan imposibles, puesto que la lectura de la imagen infantil —tanto propia como ajena— está contaminada por la visión del adulto, a la que se suman también otras visiones, otras imágenes y otros contextos y proyecciones, en lo que resulta ser un acto de memoria e identificación no solo *ideopática*, sino también *heteropática* (Silverman, 1996: 183, 185). Además de la identificación con lo mismo o lo idéntico —*ideopática*—, la distancia y la diferencia que se mantiene con las imágenes —*heteropática*— protege a quienes las contemplan de una exposición directa a lo traumático, algo que también se ve favorecido por el carácter acotado o enmarcado de las fotografías. Los adultos contemplan la versión infantil de sí mismos en los niños de las fotografías de otros, mientras que esos niños devuelven la mirada de toda una generación o generaciones de víctimas y descendientes. Se produce así esa mirada o visión triangulada de la que habla Hirsch ([2012] 2015: 214), ese juego de miradas y perspectivas, de acercamientos y alejamientos, de oscilaciones entre el mostrar y el velar, que resulta ser un aspecto central que comparten los textos poéticos que se analizan a continuación.

Antonio Martínez Sarrión. “Viejo estudio de fotógrafo” y “Muerte de un miliciano”

El poema “Viejo estudio de fotógrafo”, de Antonio Martínez Sarrión (*Cordura*, 1999), que constituye una écfrasis de una fotografía que no se muestra en el texto, describe las sensaciones que tiene un adulto —*alter ego* o desdoblamiento del autor— ante la contemplación de una fotografía infantil suya y de su hermana, tomada en un estudio fotográfico. La novedad del procedimiento, unida a la corta edad de los protagonistas, provoca en los retratados el miedo y la sorpresa que



conducen a describir la experiencia como un “suceso de resistente horror”. En esta caracterización intervienen sin embargo factores culturales, históricos y contextuales, así como los códigos propios de la fotografía, cuyo conocimiento es proyectado por el adulto de manera retrospectiva sobre su imagen infantil y sobre su recuerdo del episodio en cuestión:

Es un desvencijado, si noble cubículo,
en cierta calle de provincia [...]
Y por allí, sus focos tremendos de latón,
su plateado fondo, algo como de cine,
y el taburete: mínimo, graduable, bien modesto,
que no podría fijar si parecióme púlpito,
pupitre, silla eléctrica, reclinatorio, horca.

Por la borrosa fecha de la foto aventuro
que corría, más bien lento, quizá el cuarenta y tres,
que la luz de los pisos —el ahorro— era tenue,
que el hombre, tras la máquina, amable parecía,
lo imposible intentó por conjurar mi pánico
en aquel no anunciado, duro interrogatorio.
Escaso éxito tuvo. Y allí estamos, aún,
una avispada niña, en cuyo brazo clava
sus pequeños dedillos un hermano aterrado.
(1999: 59)

El poema se sitúa en el contexto de la posguerra española y la segunda guerra mundial —“aventuro/ que corría, más bien lento, quizá el cuarenta y tres”—, e informa tanto de la situación personal y particular del hablante y de sus recuerdos de infancia como de la situación histórica general, mediante imágenes que se superponen. Estas superposiciones convocan en la imaginación y la memoria de los lectores escenas de persecuciones, agresiones y fusilamientos ocurridos más allá de las fronteras propias:

[...] sin avisarme
me encontré, de repente, con la horrible descarga
de luz fustigadora.
Escena que, en Europa, aquellos días
era plato obligado, ya pudiera surgir
de otros más duros focos rematando alambradas
o vomitada, a ráfagas, por armas automáticas.
(1999: 59)



La ambientación del poema transmite la idea de una situación amenazante, tanto por el espacio mismo del estudio fotográfico —que se califica como “desvencijado”— como por la posición inferior del niño que se retrata, sentado en un “taburete mínimo” que se compara con un “pupitre”, una “silla eléctrica”, un “reclinatorio” y una “horca”. Esta sensación de amenaza se acentúa con la iluminación de la escena —esos “focos tremendos”—, y con la posición de la cámara, que se compara con un arma y con la acción de “disparar”. Toda la experiencia se presenta bajo la forma de una agresión, que provoca en el niño el miedo y la angustia ante un procedimiento desconocido que se siente como un “interrogatorio”. Esta idea de la agresión culmina con la identificación del niño que está siendo retratado o “disparado” con el miliciano supuestamente fotografiado por Robert Capa en el momento de recibir un disparo mortal en la conocida fotografía “Muerte de un miliciano” (1936), que ha llegado a convertirse en un símbolo de la guerra civil española, imagen a la que se alude en el fragmento del poema que se cita abajo. La alusión a la fotografía atribuida a Capa y la identificación del personaje del texto con el miliciano caído muestra una adopción de códigos fotográficos históricos, lo que permite esa forma distanciada de hablar de uno mismo a través de lo ajeno que se ha señalado como propia del trauma (Jelin, 2012). Por otro lado, adoptar fotografías conocidas y emblemáticas de la Historia, que pueden ser descodificadas fácilmente, constituye, como señala Mónica Alonso, un mecanismo habitual en las generaciones de la posmemoria, pues aleja el espectro de lo desconocido y conjura el espacio vacío (2016: 51), al tiempo que contribuye a la construcción identitaria. La identificación de la imagen del niño con el miliciano disparado iguala a ambas figuras en una misma calidad de víctimas. Las dos imágenes y los dos personajes se solapan, dando como resultado un autorretrato distorsionado. El vacío y la usencia de relato ocasionada por el trauma histórico obliga, de alguna manera, a completar ese vacío con referentes ajenos. En esta reelaboración, hechos y sucesos no vividos por el niño de manera directa sino heredados, que forman parte del imaginario colectivo, se utilizan por el adulto y se proyectan de manera retrospectiva sobre el suceso real, condicionando el



recuerdo propio y mostrando la imposibilidad de acceder a él de forma directa y sin mediaciones. Pues como señala Hirsch:

la vida familiar está anclada [...] en un imaginario colectivo conformado por relatos e imágenes de un archivo común que modulan la transferencia del recuerdo y la accesibilidad a los recuerdos personales y familiares ([2012] 2015: 61).

El poema se convierte así, como se declara al final de texto, en un intento de plasmar, más que un hecho concreto, la sensación que deja ese “ataque” fotográfico. La forma en la que se describe este ataque, como una “horrible descarga de luz fustigadora”, y las consecuencias que produce en el niño, permiten leer en este pasaje una referencia a otras agresiones y heridas más profundas, las causadas por el trauma histórico que ciega, deslumbra e impide ver, y que son las que realmente imprimirán en el recuerdo una sensación vaga pero perdurable de “resistente horror”:

Mas aquel resplandor, en apariencia inocuo.
perpetuó en la inocente criatura encogida
tal gesto de pavor, más aun que de asombro,
que, solo ya mayor, compararía
a una instantánea, conocida hoy bien:
la de otro muchachito, con mucha menos suerte
y las manos en alto y una gorra calada
que, si supo de letra, nunca llegó a escribir
la sensación que un hombre, gastado pero vivo,
intenta aquí plasmar con fortuna dudosa:
la muesca de un suceso de resistente horror.
(1999: 60)

El recurso a lo conocido, ya sea a través de las convenciones propias de las fotografías familiares que se apropian, como a través de los códigos compartidos y reconocibles de las fotografías históricas, funcionan de esta forma como un mecanismo tranquilizador ante el carácter incomprensible y desconocido del objeto al que se enfrentan los autores.

María Victoria Atencia. El juego del “como si yo”

La adopción de códigos familiares y fotográficos y la superposición de experiencias, relatos y fotografías propias y ajenas en el proceso de



reelaboración posmemorial aparece también en el libro *A orillas del Ems*, de María Victoria Atencia. El poemario, escrito en 1985 y reeditado posteriormente por la revista *Litoral* (1997), combina los poemas de la autora con quince fotografías del libro alemán de 1983 *Telgte in Erinnerung* (Telgte en el recuerdo) de Renate Kruchen, que reúne un conjunto de fotografías alemanas de principios de siglo XX⁶. Igual que en el caso anterior, Atencia se sirve de la recreación ecfrástica como forma de introducir la subjetividad en la reelaboración y reconstrucción de su historia y su memoria personal. A través de una selección intencional de fotografías, personajes y situaciones, la autora va recreando, a través de un álbum ficticio, una familia que no es la suya, pero que podría serlo gracias a la identidad de contextos y códigos mencionada. A pesar de la distancia temporal y espacial que existe entre la autora y estas imágenes, las escenas resultan similares e intercambiables en su recurrencia de escenarios, figuras y situaciones. Las imágenes asociadas a poemas como “Pareja” (1997: XXX), que muestra la foto de boda de unos recién casados; “El galope” (1997: VIII), en la que aparece un grupo de hermanos pequeños; o “Escuela elemental” (1997: XIX), que representa a un grupo infantil en el patio de un colegio, dejan ver escenas cotidianas que, sin pertenecer a la vida de la autora, reconstruyen una historia familiar común y reconocible. También en este caso las fotografías de niños y adolescentes son fundamentales. De forma muy parecida a lo que ocurría en el poema del apartado anterior, el poema “Heinrich und Clärchen” de Atencia recrea la angustia y el miedo que sienten dos hermanos que son fotografiados por primera vez en un estudio fotográfico, en lo que resulta ser un procedimiento habitual y repetido en la época. De hecho, la fotografía que se incluye en el poemario podría servir para ilustrar el texto de Martínez Sarrión, demostrando así, que si bien los individuos son particulares y diferentes, las situaciones son comunes y similares, y que nuestras memorias están influidas por esos códigos compartidos de los documentos históricos.

⁶ Sobre la relación que existe entre estas dos obras puede consultarse María Ema Llorente (2015).



Fig. 1 (Atencia, 1997: XI)⁷

La autenticidad del documento no resulta aquí tan importante como el código y el léxico de lo familiar, que funciona como una *lingua franca* de la memoria (Hirsch, [2012] 2015: 66-67) que favorece la identificación y la proyección de quien la contempla:

Tenemos angustias, es cierto, mi hermanito y yo.
Hoy nos pusieron las ropas de domingo
y a lo oscuro nos llevaron de la mano.
Opaco es el cristal con que estuvo fijamente mirándonos
aquel amenazante insecto de madera.

En este caso, igual que ocurría en el poema anterior de Martínez Sarrión, la cámara fotográfica se describe como un objeto amenazante, animado o personificado ahora, que provoca una sensación angustiosa en los retratados, que no desaparecerá hasta que se encuentren nuevamente en un contexto conocido:

Rozarnos a escondidas nos mantuvo en silencio
hasta que al fin volvimos a la casa querida
donde en el perchero colgaba el traje de marinero de Heinrich
y mi gorra de lazo pendiente a la derecha,
frente al cartón roído por los peces de plata
y el olor a nosotros, distancia y naftalina
(Atencia, [1985] 1997: X).

De todos los poemas que componen el libro de Atencia me voy a detener en dos que me parecen especialmente relevantes. El primero es el poema “Joven

⁷ Las fotografías que se reproducen en este poemario no tienen título.



en bicicleta”, en el que, gracias a la ficción de un monólogo dramático, la autora hace hablar en primera persona al personaje de la fotografía.



Fig. 2 (Atencia, 1997: XVII)

En este caso, el texto se detiene en la recreación de un momento histórico de paz, anterior a la primera guerra mundial, que se hace coincidir, según la lectura que hace Atencia de la imagen, con el momento personal de descubrimiento en el que se encuentra el adolescente que habla de sí mismo:

El manillar fundido dice el calor de mis manos asiéndolo
con un fuego que penetra el cartón y llega a vuestra época.
Tengo al fin lo soñado: avanzo sobre ruedas, ya soy un triunfador
que recorre los húmedos campos aspirando su aroma,
[...]

Algo mío poseo en el campo que cruzo:
un mundo que no sueño sino que tomo y alzo y que muevo a mi gusto,
hechura de mis manos guiando, de mis pies al pedal,
mientras van agotándose los días de anteguerra.
(1997: XVI)

De forma similar a lo que ocurre en múltiples poemas españoles como los apuntados al inicio, se establece aquí un contraste entre la juventud del protagonista —sus deseos y anhelos incipientes— y el trágico desenlace de los acontecimientos históricos que vendrán después. Esta información sobre los sucesos posteriores y los desastres de la guerra, que no se encuentra en la imagen, supone un adelanto o una prolepsis en la historia personal del retratado y en la Historia con mayúsculas, que se proyectan sobre este “joven en bicicleta”, creando el efecto contrastivo mencionado. Lo que se opone en este caso son los aspectos positivos —la juventud, el verano, el amor y la sensación de dominio,



libertad y éxito: “ya soy un triunfador”— y las consecuencias de la guerra futura. Los lectores conocen el final de esta historia de vitalidad, optimismo, anhelos y esperanza, cuyas consecuencias se conservan en las imágenes de la memoria colectiva que se proyectan mentalmente sobre el texto. La fotografía puede verse así de dos formas, en su calidad de fotografía familiar —individual y particular—, apropiada por la autora, y también como fotografía prototípica de una serie de códigos culturales; como una imagen general, común y frecuente, que da cuenta, como muchas otras del libro, de esas “formas expresivas prefabricadas”, que en este caso aluden a ese mundo de pre-guerra o esa “iconología del intervalo” a la que hace referencia Hirsch (2015: 67). A través de este poema, la reconstrucción del pasado y la memoria familiar e individual se proyecta hacia un pasado anterior y recrea momentos positivos de tranquilidad y felicidad. El texto deja ver así ese deseo o esa fantasía de retorno y recuperación de ese pasado, de ese tiempo y espacio seguro que se anhela, en un intento de conjurar el trauma; un mecanismo que será central en la composición de Guadalupe Grande.

A pesar de las veladuras, la distancia y el recurso a lo ajeno, el carácter personal y autobiográfico de este poemario queda confirmado al final del libro, con el segundo poema que me interesa destacar, titulado precisamente “La niña”, que pone de manifiesto nuevamente el intercambio y la superposición de códigos, memorias y narrativas.



Fig. 3 (Atencia, 1997: XXXIII)

En este poema, partiendo también de la fotografía de una niña desconocida, la autora hace alusión a sí misma y a su propia infancia, con lo que



se pone de manifiesto, como el texto sugiere, que la identidad no es más que un aprendizaje, una construcción que se hace posible gracias a una serie de documentos propios, y en la que también intervienen las memorias y los recuerdos de ajenos:

La niña de trenzas y flequillo, de babero y maleta a la espalda,
en la que me enseñaron a reconocermé las fotos de los míos,
hoy, frente a mí, en este cuaderno aparece.
Coincidencia feliz: de esa criatura vine
para llegar a ella tras de un largo camino.
(1997: XXXII)

Atencia realiza una reconstrucción de su propia historia recurriendo a ese juego del “como si yo” que la propia autora revela como una técnica de su escritura. Ante la pregunta sobre el carácter autobiográfico de sus composiciones, responde lo siguiente:

No, desde luego que no: mi poesía [...] no es mi autobiografía [...]. Generalmente adopto una posición de “como si yo”, asumiendo como propia una situación ajena y en ocasiones hasta incompatible conmigo misma, pero que en el poema puedo adoptar, y yo misma me sorprendo al ver luego lo que en esa circunstancia ha dado de sí después de sometida a la tensión que el poema supone [...]. Es una ocultación que se limita a prescindir de la anécdota. Pero, por un juego de espejos, siempre se me puede ver en el fondo del poema (En Ugalde, 1991: 15).

Este juego del “como si yo” puede hacerse extensivo a los otros dos autores y constituye el mecanismo compositivo esencial de estos autorretratos ficticios o imposibles, que la siguiente propuesta aprovecha de manera especial.

Guadalupe Grande, entre el velar y el mostrar. Manipulaciones y superposiciones

El videopoema “Jarrón y tempestad” de Guadalupe Grande⁸ podría verse, en lo que respecta a los mecanismos de reelaboración memorística, como un resumen o compendio de los textos anteriores. Se trata de una composición de cuatro minutos que combina un poema en prosa, recitado por la autora, con las

⁸ La composición está disponible en el blog de la autora, en la sección videopoemas. Disponible en <http://guadalupegrande.blogspot.com/p/videopoemas.html> [Fecha de consulta: 30 de marzo de 2023].



imágenes de un *collage* fotográfico que se van sucediendo en pantalla, acompañadas de la música de John Cage. El videopoema fue creado a partir de la manipulación de fotografías encontradas en distintos mercados callejeros que la autora visitó durante su estancia en Roma, gracias a la beca Valle-Inclán para la creación literaria en la Academia de España en esta ciudad. Utilizando nuevamente el material fotográfico de miembros de familias de otra época y otro país, en este caso Italia, la autora reconstruye una historia personal que muestra las heridas de un pasado traumático heredado. Este procedimiento de apropiación y manipulación resulta acorde con su concepción del proceso creativo, según sus propias declaraciones: “los poemas que escribo proceden de una minuciosa labor de saqueo [...] incorporo y utilizo todo lo que puedo: memoria propia y ajena” (Grande, 2006: 48).

A partir de las fotografías encontradas, la autora construye un *collage* en movimiento sobre el paso del tiempo, el recuerdo y la memoria. El tema central de la composición es nuevamente el tema de las víctimas, cuya “eternidad” se va comparando con los distintos objetos cotidianos y situaciones que se describen en este bodegón poético. Esta idea se repite cuatro veces a lo largo del poema —“Más ligeros que la eternidad de las víctimas”, “Todo menos frágil que la eternidad de las víctimas”, “Todo más espeso que la eternidad de las víctimas” y “Nada tan evidente como la eternidad de las víctimas”—, dotándolo de estructura, cohesión y unidad.

El videopoema inicia con la imagen de un tren en marcha, que sugiere la idea del viaje en el tiempo ya mencionada. Sobre las ventanas de un vagón de ese tren se van proyectando, a modo de pantalla, las fotografías de época de personas ya desaparecidas, que remiten nuevamente a los códigos fotográficos del álbum familiar. El poema recrea así el tópico de la memoria como viaje y se detiene, sobre todo, en la posibilidad del retorno y la recuperación y comprensión de lo perdido, lo silenciado o lo ignorado. La lejanía temporal de las imágenes, perceptible en la estética de época, así como en la forma de aparición y desaparición de las fotografías que se suceden, subraya el carácter fantasmático de toda la composición, acentuado también por el movimiento del tren, el recitado hipnótico del poema por parte de la autora y la música de John Cage.



La superposición de imágenes y planos sugiere la superposición de tiempos —pasado y presente—, así como también la superposición de las historias y los personajes que se recrean. El videopoema materializa de esta forma lo que Marianne Hirsch denomina una “estética visual de regreso”, que se caracteriza por la fractura, el revestimiento y la superposición. Esta superposición y los efectos de desdibujado que provoca tiene aquí la misma función que en los casos anteriores, pues, por un lado muestra, revela e intenta acercarse al pasado a través de ese viaje posmemorial, pero, por otro, lo vela y dificulta su aprehensión a través de un acercamiento limitado que dificulta la mirada y el reconocimiento. Esta veladura protege tanto a la autora como a los lectores de un enfrentamiento directo con lo doloroso y lo traumático y al mismo tiempo representa las dificultades y las ambivalencias de esa memoria impedida y la imposibilidad de ver.

En este aspecto, esta composición se asemeja a la obra fotográfica “Past Lives” (1987), de Lorie Novak, que analiza Hirsch en su estudio (2015). Esta obra consiste en una proyección combinada de tres imágenes: la imagen de unos niños judíos de un asilo francés, enviados a Auschwitz en 1944, que se proyecta sobre el rostro de Ethel Rosenberg, madre de dos hijos, a quien condenaron a la silla eléctrica por espionaje, a las que se une finalmente, en el fondo, una fotografía de una mujer sonriente que abraza a su hija, que resulta ser la propia autora de pequeña en brazos de su madre (Hirsch, 2015: 210). Este tipo de superposiciones, tanto la de Novak como la de Grande, son un ejemplo de cómo la historia colectiva se impone sobre la personal y muestra también cómo la relación de las autoras con las víctimas infantiles de las fotografías pasa por un acto de adopción e identificación transgeneracional (Hirsch, 2015: 212). El pasado se proyecta sobre el presente, desde el que se observan esas superposiciones de imágenes como capas de la memoria (Hirsch, 2015: 214).

En esta última composición de Grande, igual que en los otros casos, resultan también especialmente importantes las fotografías infantiles. Los niños que aparecen en las distintas fotografías que se van sucediendo en este *collage* animado parecen mostrar o contar silenciosamente, en distintos episodios, una historia familiar y personal traumática, relacionada con sucesos ocurridos



durante la guerra y la posguerra. Aluden, por ejemplo, como ya se mencionó, al barco que esperaba el abuelo de la autora, el pintor Lorenzo Aguirre, para exiliarse a Venezuela al terminar la guerra. Aunque en el videopoema no hay referencias directas a la guerra, la presencia de lo bélico se hace patente a través de los elementos y detalles que acompañan estas imágenes infantiles, en las que el entorno lúdico de juguetes, bicicletas, dibujos, animales y muñecos se mezcla con alusiones a estos episodios históricos. Es lo que ocurre, por ejemplo, en una imagen del vídeo en la que aparece un muñeco con un casco del ejército prusiano sobre un fondo de alambradas. Este mismo procedimiento de superposición y significación en dos planos —el histórico y el personal, o el real y el subjetivo— aparece en otras composiciones de la misma autora. Por ejemplo en el fotomontaje titulado “La rumia”, que ilustra el poema del mismo nombre⁹, en el que la fotografía se ha manipulado añadiendo a la foto de un niño apoyado sobre las ruedas de una bicicleta el fondo en ruinas de la ciudad de Madrid y del edificio Metrópolis en la calle de Alcalá, después de los bombardeos de la guerra civil. Muchos de estos niños, como los que aparecían en las imágenes de los autores anteriores, son niños y niñas que aparecen solos, sin la compañía de adultos, aislados y separados de sus familias, desamparados, desconectados, lo que acentúa su impotencia, su fragilidad y su vulnerabilidad. La “estética del retorno” que moviliza el videopoema de Grande se acompaña así con una fantasía de restitución de la unidad familiar perdida o dividida, al colocar a algunos de estos niños junto a lo que podrían ser figuras paternas, sobre el fondo de un tiempo y un espacio desconocido e indeterminado que se desdibuja. Lo que se reconstruye o se pretende reconstruir es de esta forma esa leyenda familiar —aunque sea vicaria y sustituta—, mediante esas figuras arquetípicas que se convocan en la composición: padres, madres, abuelos, hermanos y hermanas, que se integran o se reúnen de manera artificial.

Como ya se dijo, a pesar de que los adultos y los niños que aparecen en el videopoema no se corresponden con la autora ni con sus familiares, igual que

⁹ Publicado el 31 de enero de 2017, en el blog de la autora “Caja de luz”: Disponible en <http://guadalupegrande.blogspot.com/> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2023].



ocurría en el poemario de Atencia, estas imágenes pueden entenderse como intentos de autorretratos, contruidos desde lo simbólico y lo emocional, que permiten hablar de lo propio a partir de lo ajeno. Esta idea se ejemplifica con la imagen que aparece al final del vídeo, quizá a modo de firma de la composición, una fotografía que, si no es de la autora, podría identificarse con ella. Con esto se confirma la afiliación y la identificación memorística con los fragmentos mostrados, de cuya historia se apropia Grande para reconstruir su historia personal. Al incluir esta imagen en este viaje al pasado que realiza el videopoema, la autora se inserta ella misma en ese pasado, mostrando las fantasías no resueltas y los deseos de regreso y recuperación y restitución de lo perdido o lo ausente. Tanto este ejercicio como los anteriores evidencian con esto las dificultades de representación de unas identidades que buscan reconstruirse y mostrarse, pero que se encuentran no solo con los vacíos de la historia y la memoria, sino también con las imposibilidades identitarias derivadas de la posmodernidad y sus consecuencias, que se trasladan a las figuras enunciativas textuales, tal como recuerda Quílez:

los relatos concernientes a la posmemoria suelen estar conducidos por un “yo” fracturado que, tratando de recordar un pasado histórico que no se vivió en carne propia, necesariamente se ve abocado a instalarse en la recreación y el vacío. Y es precisamente por ello que todos estos homenajes obturados por la sombra del olvido, le otorgan al silencio, a la falta y a la contradicción un valor de verdad y compromiso mucho mayor que aquel que tradicionalmente se le ha otorgado al discurso pretendidamente mimético del lenguaje descriptivo. Así, y mediante una explícita reutilización del decir autobiográfico [...] esta segunda generación se exhibe y a la vez se esconde bajo una primera persona que no puede ni quiere ocultar, en su performance, la imposibilidad de constituirse como una instancia comunicativa plena (2014: 70).

Todas las composiciones analizadas muestran el mismo deseo de reconstrucción de lo ausente, la misma necesidad de completar los huecos, los vacíos y los silencios y de ver y entender lo no visto. Este aspecto aparece aludido en un fragmento del poema “Centro comercial” de Guadalupe Grande, del libro *La llave de niebla* de 2003, que puede servir como cierre a todo lo anterior:



Tienda de los desamparados

[...]

Me asomo al escaparate como si me asomara a la infancia de mi madre, y se me quedan los dedos ardidos en la vidriera, cegados frente a esa desolación.

Tienda de los desamparados,

nada se recuerda como fue.

Y yo, que no sé cómo mirar, he aprendido a recordar.

[...]

Tienda de los desamparados,

se vive lo que se recuerda y lo que se ve.

He venido a comprar unas trenzas y un balcón. He venido a comprar ceniza para mis ojos. He venido a comprar la maleta en la que mi abuelo guardó sus pinturas para siempre. He venido a comprar el barco en que debieron embarcar para continuar mirando el mundo y que terminó encallado en esta casa. Esta casa en la que mi madre se asomó a esta ciudad con los ojos heridos de estupor, heridos de esa edad más vieja que el tiempo, esa edad que sufren las trenzas cuando las peina la espuma de la muerte. He venido a comprar este balcón y este pasillo y esta habitación: esta casa sin azogue, esta ciudad sin palabras; mi infancia asomada a aquellas trenzas, mi infancia encallada en esta calle sin barcos, en esta pizarra en la que ahora dibujo el quai. He venido a comprar ceniza para mis ojos, ceniza con la que aprender a ver (2003: 25-26).

El fragmento insiste en la idea central de la importancia de la mirada en relación con la memoria. A través de la mirada que se proyecta en este caso sobre el escaparate de una tienda, la hablante del texto se “asoma” a la infancia de su madre, y la desolación entrevista provoca el mismo efecto cegador que tenía el flash de la cámara fotográfica en el poema de Martínez Sarrión. El recuerdo, la memoria o la rememoración sustituyen así a la visión directa, a la experiencia de los hechos, que hirió en su momento a quienes sí los padecieron y los presenciaron. Y puesto que “se vive lo que se recuerda y lo que se ve”, para poder vivir es necesario recordar y asomarse a ese pasado, aunque sea a través de las cenizas o los restos de la historia. La contemplación de las fotografías y la recreación que realizan los textos poéticos constituye así ese intento de asomarse al pasado y “aprender a ver” lo no visto, para poder integrarlo y reconstruir la historia personal y familiar.

Conclusiones

Según todo lo anterior, y a pesar de algunas de las críticas que se han realizado al concepto de posmemoria y a la forma en la que se ha aplicado a los estudios humanísticos (Sarlo, 2005; O'Donoghue, 2019; y Violi, 2020), considero que el



concepto resulta aplicable a casos como los analizados. Coincido en este sentido con las afirmaciones finales de Laia Quílez:

pese a su breve historia y los debates suscitados a su alrededor, el neologismo acuñado por Hirsch resulta ciertamente apropiado a la hora de examinar la perdurabilidad del pasado traumático a través de las generaciones. Y lo es no sólo porque estas narrativas se presentan como promesas para la conservación y revivificación de la memoria colectiva, sino porque además suelen desobedecer y rebelarse, mediante el camino de la creación y la imaginación, contra las paradojas de este presente sobreenformado (Quílez, 2014: 72).

Creo que los textos evidencian cómo los traumas históricos se transmiten a través de distintas generaciones de manera tanto intergeneracional (vertical y familiar, de padres a hijos) como *intrageneracional* (horizontal), haciendo posible la identificación de los individuos con otras víctimas y otros supervivientes (Hirsch, 2015: 62). Estos textos permiten reflexionar sobre la relación que se establece entre lo individual y lo colectivo en los procesos de memoria. Con la utilización de documentos ajenos, los autores consiguen ampliar el foco de lo personal, lo individual y lo nacional, para mostrar la dimensión intersubjetiva, social y cultural de la experiencia de la memoria. Los autores se sirven de imágenes ajenas y códigos compartidos para hablar de sí mismos a través de esta memoria heredada, afiliativa e identificativa, con la que al mismo tiempo dan voz a las personas anónimas y silenciadas de las fotografías, en un recorrido de doble dirección. A través de mecanismos como la écfrasis y la manipulación de las imágenes —apropiación, superposición y desdibujado—, los textos dan cuenta de la intervención de la subjetividad en los procesos de reconstrucción memorial y de la mediación por la que pasan necesariamente los actos de memoria. Con esto se resta valor o importancia a la autenticidad de documento histórico y a la obligatoriedad de una experiencia directa en la memoria de los traumas históricos. También se disminuyen algunos de los riesgos que plantea Hirsch en los casos de localización del trauma dentro de un espacio familiar, como son, por ejemplo, el de personalizar e individualizar el trauma de una manera excesiva o el de ocultar el contexto histórico colectivo (Hirsch, 2015: 67).

A pesar de que se trata de casos aislados y puntuales, creo que la apertura que realizan estos textos a otros contextos y otras situaciones propone



una forma diferente de acercarse a la historia y la memoria histórica, que puede suponer un avance en la construcción de esa narrativa unificada sobre la guerra civil y la posguerra, que se ha considerado todavía ausente en el caso español (Jelin, 2012: 95-96).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO RIVEIRO, Mónica (2016). “La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la guerra civil española”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n.º 13, pp. 31-55. Disponible en: <http://www.revistafotocinema.com/> [Fecha de consulta: 5 de marzo de 2023].
- ANSÓN, Antonio (coord.) (2002). “Foto & Poesía”, *Riff Raff*, n.º 19, s.p.
- ATENCIA, María Victoria [1985] (1997). *A orillas del Ems*, Monográfico “El Vuelo”, *Litoral*, n.º 213-214, pp. IV-XXXII.
- CANO BALLESTA, Juan (ed.) [2001] (2002). *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid: Cátedra.
- EMA LLORENTE, María (2015). “A orillas del Ems, de María Victoria Atencia: una biografía propia con imágenes ajenas”, *Revista Internacional de Humanidades*, n.º 4 (1), pp. 99-112.
- EMA LLORENTE, María (2014). “Poesía y fotografía. El álbum de familia y su relato”. En *La voz de la imagen. Pintura, arquitectura y fotografía en la poesía española contemporánea*. México: Afínita, pp. 175-265.
- GRANDE, Guadalupe (2022). *Jarrón y tempestad*. Segovia: La uña rota.
- GRANDE, Guadalupe (2006). “Mis poemas provienen de un saqueo”, *El Ciervo*, 55, n.º 661, pp. 247-249.
- GRANDE, Guadalupe (2003). *La Llave De Niebla*. Madrid: Calambur.
- GRANDE, Guadalupe (1996). *El libro de Lilit*. Sevilla: Renacimiento.
- GRANDE, Guadalupe (s.a.). “Caja de luz”. Blog de la autora. Disponible en <http://guadalupegrande.blogspot.com/> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2023].
- GRANDE, Guadalupe (s. a.). “Jarrón y tempestad”. Disponible en <http://guadalupegrande.blogspot.com/p/videopoemas.html> [Fecha de consulta: 3 de Septiembre de 2022].
- HIRSCH, Marianne [2012] (2015). *La generación de la posmemoria*. Madrid: Carpe Noctem.
- HIRSCH, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- HIRSCH, Marianne (1992). “Family pictures: Maus, Mourning and Post-Memory”, *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, vol. 15, n.º 2, pp. 3-29.
- INSAUSTI, Gabriel (2004). *Destiempo*. Sevilla: Renacimiento.
- JELIN, Elizabeth (2012). “Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones”. En A. Huffschmid y V. Durán



- (eds.), *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires: Nueva Trilce, pp. 70-83.
- JURADO MORALES, José (2021). *Soldados y padres. De guerra, memoria y poesía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- KRUCHEN, Renate (ed.) (1983). *Telgte in Erinnerung. Für Bewohner und Freunde einer kleinen Stadt*. Harsewinkel: Rhode.
- LAFARQUE, Antonio; MESA TORÉ, José Antonio (eds.) (2010). "Escribir la luz. Fotografía y Literatura", *Litoral*, n.º 250, s.p.
- LÓPEZ VILAR, Marta (ed.) (2016). *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*. Madrid: Bartleby Editores.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1999). *Cordura*. Madrid: Tusquets.
- MESA TORÉ, José Antonio (1998). *La primavera nórdica*. Valencia: Pre-textos.
- O'DONOGHUE, Samuel (2019). "Posmemoria y trauma: algunos problemas teóricos y sus consecuencias para la crítica literaria", *Pasajes*, n.º 56, pp. 8-25.
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia (2014). "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional", *Historiografías*, n.º 8, pp. 57-75.
- SARLO, Beatriz (2005). "Postmemoria, reconstrucciones". En *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SILVERMAN, Kaja (1996). *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- TRIQUELL, Agustina (2012). *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Montevideo: Glenur.
- UGALDE, Sharon Keefe (ed.) (1991). *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI.
- VIOLI, Patrizia (2020). "Los engaños de la posmemoria", *Tópicos del Seminario, Semiótica y posmemoria I*, n.º 44, pp. 12-28.